

# EL CUERPO DESAPARE- CIDO

LAIA RODRÍGUEZ



LO SINIESTRO EN LA FOTOGRAFÍA



*¿Será Dios o será Satán  
lo que a través de ese viaje iniciático  
que poesía y arte realizan se revela?*

**E. Trías**

*“Sólo la Belleza es a la vez visible y divina,  
y por ello es también el camino de lo sen-  
sible, es, mi pequeño Fedro, el camino del  
artista hacia el espíritu.”*

**Thomas Mann**, *La Muerte en Venecia*





**ABSTRACT**

En la antigüedad, la belleza se concebía fundamentalmente como aquello armónico, ordenado e infinito. Durante el s. XVII, dicha definición de belleza es cuestionada, y comienzan a desarrollarse nuevas formas de definirla. Es a partir de estas nuevas formas de entender la belleza que se comenzará a estudiar aquello que originariamente había sido opuesto a lo bello: lo terrible, lo grandioso que nos causa espanto; lo sublime. La idea de lo sublime será partícipe y punto de inicio en el posterior desarrollo de una nueva categoría que también nos hablará de horrores bellos: lo siniestro, límite y condición de la belleza. Lo sublime y lo siniestro, categorías que aquí será exploradas tanto a nivel teórico como en su incidencia a la hora de conceptualizar y elaborar un proyecto fotográfico, han sido un motor durante décadas en el arte para dejar nacer las pulsiones más ocultas del ser humano: su relación con la práctica fotográfica moderna y contemporánea ha hecho que haya funcionado como el pilar sobre el cual se ha sostenido el trabajo de grandes fotógrafos y artistas, y sobre el cual poder inspirarse en la actualidad para llevar a cabo nuevos proyectos fotográficos.

Palabras clave:

**belleza, sublime, siniestro, fotografía**

**ABSTRACT**

*From ancient times, beauty has been conceived as harmony, order, and infinitude. During the XVII century, said definition of beauty begins to be questioned, and new theories and studies on beauty start to surface. It is due to these new ways of seeing and understanding beauty that great thinkers start to build an interest in what had originally been opposed to the concept of beauty: the terrible, the greatness that surpasses our being, the sublime. The concept of the sublime will be part and a starting point in the subsequent development of a new aesthetics category that will, as well, show us the beauty in the dark: the sinister, limit and condition of beauty. Both the sublime and the sinister, categories which will be studied here thoroughly, have been a crucial motor within decades for artists to let their darkest instincts and drives run free: the close relationship these two concepts hold with modern photography has made them a very valuable cornerstone on which the work of great artists and photographers has been able to sustain itself, and also a path for new projects to take a start point and nourish the conceptual framework of the artist.*

Key words:

**beauty, sublime, sinister, photography**

Trabajo Final de Grado  
Laia Rodríguez López

NIUB: 18051935

Tutora: Ana Urroz

Departamento de Imagen, Facultad de Bellas Artes, 2020



UNIVERSITAT<sub>DE</sub>  
BARCELONA

# ÍNDICE

1	Introducción: Lo siniestro en el arte y en la fotografía	9
2	Hipótesis y objetivos	10
3	La idea de belleza	10
4	Lo sublime y lo siniestro	13
	4.1 Lo sublime	13
	4.1.1. ¿Qué es lo sublime y cómo se manifiesta?	13
	4.2. Lo siniestro	15
	4.2.1. ¿Cómo podemos identificar lo siniestro?	16
5	La fotografía y lo siniestro	19
6	Fotografía, tiempo y muerte	20
7	Referentes fotográficos	25
	7.1. Francesca woodman	25
	7.2. Duane michals	26
	7.3. Hans bellmer	28
8	El proyecto fotográfico: la construcción de paisajes emocionales	31
	8.1. Proceso y metodología de trabajo	37
	8.2. “El cuerpo desaparecido”	41
	8.3. El espacio expositivo	44
9	Conclusiones	45
10	Listado de referencias	48



## 1 INTRODUCCIÓN

# LO SINIESTRO EN EL ARTE Y EN LA FOTOGRAFÍA

A lo largo de la historia, el arte siempre ha navegado entre el afán de representación de lo bello y la comprensión de aquello que entendemos por belleza. Durante el s. XVIII, la forma en que se había comprendido hasta entonces la belleza en occidente da un vuelco, y comienzan a estudiarse las transformaciones estéticas y estilísticas que se dan en las artes y en su concepción. Filósofos, teóricos y los mismos artistas analizan desde la disciplina de la estética el porqué de dichas transformaciones. A raíz de las revoluciones producidas por el humanismo y más tarde por el romanticismo, el prisma idealista desde el cual se concibe la idea de aquello que se nos presenta bello y del goce estético comienza a ser cuestionada y, a su vez, surgen nuevos intereses sobre los cuales poner el foco de la representación. Se desarrolla la idea de lo sublime que nos atrapa, que se asienta con el ideal artístico y la melancolía románticos.

Lo sublime encontrará diálogo con lo siniestro: aquello oscuro y tenebroso, que nos conmueve y mueve en calidad de su característica ocultista y escurridiza, velada. Partiendo del ensayo *Lo bello y lo siniestro* de Eugenio Trías, nos plantearemos diversas preguntas esenciales sobre cuáles son las cualidades de la estética de lo siniestro y sobre cómo esta se desarrolla tanto a nivel teórico como práctico.

¿Cómo empieza a estudiarse la estética de lo siniestro y quién —y qué se— teoriza sobre ella? ¿Cómo influye esta práctica y teoría formada alrededor de lo siniestro en la fotografía contemporánea, y cuáles son las claves formales y de representación para que esta pueda transportarnos a mundos interiores que creemos ocultos? Desde Trías, pasando por Freud y Kant, entraremos en estas cuestiones que nos harán entender desde un marco más amplio las implicaciones de grandes fotógrafos que tiñeron su obra con este halo siniestro; con el objetivo de ver cómo todos estos referentes teórico-prácticos se ven reflejados en el desarrollo de un nuevo proyecto fotográfico.

## 2 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

El objetivo de este proyecto es, a partir de una investigación teórica apoyada en la filosofía y la estética del arte, construir un proyecto fotográfico que se nutra de los temas investigados.

Parte de una hipótesis inicial que pretende desarrollar cómo influyen las emociones ocultas y los miedos del subconsciente en la práctica artística y la obra de algunos fotógrafos, y pretende darle un marco a la creación inscrita en estas líneas. Los objetivos van desde esta investigación de fuentes teóricas y fotográficas que expliquen la fascinación por lo siniestro y cómo esto se constituye, a la realización de un proyecto que refleje dichos intereses.

## 3 LA IDEA DE BELLEZA

Para poder lanzarnos a intentar entender lo siniestro y el interés casi pulsional por representar el mundo oculto y de las sombras, primero tenemos que plantear las bases de aquello que entendemos por bello. Diversas sociedades a lo largo de la historia, así como corrientes artísticas y de pensamiento, han intentado definir y desentrañar qué es aquello que entendemos por bello. Para establecer un punto iniciático y definitorio de la herencia del pensamiento occidental en las artes y en cómo estas han intervenido en la configuración del gusto estético por lo bello, podemos remontarnos a la Antigua Grecia, donde se establecieron las primeras tomas de contacto con la definición artística de la belleza. Para los antiguos griegos, donde la armonía era representativa del ideal estético, se entremezclaban y unificaban entre sí en un todo tanto las formas pictóricas como las costumbres y las corrientes de pensamiento que organizaban las sociedades. En la concepción de belleza de la Antigua Grecia no entraban en juego, por tanto, simplemente las formas y los colores; sino que determinados ideales morales y éticos también tenían un papel decisivo en su construcción. En Platón, por ejemplo, la idea de lo bello iba siempre ligada a la idea de pureza, puesto que la belleza estaba llena de fuerza productiva y un carácter contemplativo primordial en la creación artística. Para Platón, la belleza y lo bueno se mantenían unidas, como siempre había entendido la tradición. En cambio, Aristóteles se alejó del idealismo de las ideas platónicas y no contempló estudiar el verdadero sentido de la estética, sino que reflexionó en torno a la división que establecía del espíritu en dos partes, la práctica y la teórica. Como explica Manuel García Morente en el prólogo a la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant (Kant, 2013), no podemos entender la estética como una disciplina independiente de la ciencia y de la moral hasta que no nos situamos en las disputas ideológicas que tuvieron lugar durante el Renacimiento, en las que la fe religiosa —en la Antigüedad era una fe libre y amplia, exenta de dogmatismos— y el saber, las ciencias, entraron en debate. A partir de este combate teórico es cuando se cuestiona dónde se va a colocar el arte.







## 4 LO SUBLIME Y LO SINIESTRO

Para conceptualizar la idea de lo siniestro nos remitimos, principalmente, al ensayo que Eugenio Trías *Lo bello y lo siniestro*; así como a las teorías de Freud y Kant sobre lo siniestro y lo sublime respectivamente, que Trías también analiza en su ensayo anteriormente mencionado. En *Lo bello y lo siniestro*, Trías explora las categorías estéticas de la belleza y lo sublime a fondo y ayuda a comprender de forma muy poética cómo se articula la estética de lo siniestro y cómo detectar sus características. Comienza Trías su ensayo estableciendo la hipótesis que articulará su estructura y contenido: “*lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística*” (Trías, 2016, p. 33). Nos introduce de forma breve las características de lo siniestro, siendo estas sus capacidades condicionantes y limitadoras: lo siniestro debe presentarse como la ausencia, debe mantenerse bajo un velo. A partir de una reflexión en torno al análisis kantiano del concepto de lo sublime, podremos aproximarnos mejor a comprender qué es aquello que nos atrapa de lo siniestro.

### 4.1 Lo sublime

Explica Trías cómo, en nuestra concepción actual de belleza, todavía se mantiene aquel rastro que nos dejó la cultura grecorromana de que lo bello implica debidamente armonía y proporcionalidad. Por mucho que los griegos y romanos concibieran la belleza dentro de sus cualidades espirituales, no dejaban de establecer esa relación estrecha entre aquello bello y la armonía entre las partes, y la definían en base a ese carácter formal. Para los griegos, limitación y perfección consistían una ecuación equivalente. Todo aquello feo, malo o irracional, pertenecía a lo ilimitado e infinito, sin poder formar parte de lo que se consideraba como bello. Lo imperfecto y lo infinito eran considerados iguales. Es con Kant y con sus tesis sobre la experiencia de lo sublime con quien, finalmente, la estética y la belleza se amplían más allá de sus características limitadoras y formales.

El sentimiento de lo sublime puede despertarse en nosotros a través de objetos del mundo sensible que, en apariencia, pueden ser concebidos de una forma negativa. Aquellos objetos de formas extrañas, caóticos e incómodos que aun así nos atrapan, aquellas imágenes de paisajes terribles y desolados y aquellas tormentas cegadoras; todas esas experiencias rompen la concepción de las ideas sobre lo bello que heredamos de los pensadores grecorromanos y con Kant y a través del romanticismo se amplían los horizontes de la estética.

#### 4.1.1. ¿Qué es lo sublime y cómo se manifiesta?

Podemos entender como sublime aquella experiencia estética que se escapa y sobrepasa el entendimiento y la belleza, que choca con todos los sentidos del ser humano y a la vez que causa en él un sentimiento sobrecogedor provocado por su grandeza, también lo exalta y espanta. El ser humano se ve frente a una visión desmesurada que lo atrae con la misma fuerza que lo asusta. Lo sublime se abre a lo infinito y a lo ilimitado, a diferencia de lo bello en la concepción grecorromana. Lo sublime, siempre de dimensiones grandiosas y excesivas —a diferencia de lo bello, que también puede ser pequeño y contenido— (Kant, 2013), sobrepasa la contemplación armónica de lo bello. La característica de grandilocuencia de lo sublime ha provocado que haya sido más fácil de explorar y desarrollar a través de la naturaleza, a través de los paisajes conmovedores que esta nos aporta, ya que es el sujeto el que aprehende algo grandioso que le excede matéricamente.

Lo sublime conmueve al sujeto de forma que le hace cuestionarse su propia insignificancia respecto al mundo, y siente un dolor y un vértigo que termina combatiendo, tomando conciencia de su propia superioridad moral respecto a su insignificancia física (Trías, 2016, p. 38). La experiencia de lo sublime recorre cinco etapas diferentes:

1. La idea de lo infinito y caótico nos viene dada por la aprehensión de algo grandioso que nos supera.
2. Este algo grandioso provoca en el sujeto un dolor inconmensurable, que apaga su ánimo.
3. Toma de conciencia de nuestra insignificancia en el mundo.
4. Reacción al dolor debida a un nuevo sentimiento de placer que nos viene dado por medio de la razón cuando aprehendemos la forma informe.
5. El espíritu humano y la naturaleza median, se sensibiliza la infinitud.
6. *“A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria.”* (Trías, 2016, p. 39).

Es todo este fondo teórico sobre el cual se cimienta la práctica artística Romántica, que lo elevará en calidad de obra de arte. Es el sentimiento de lo sublime en esencia un sentimiento dual, que se desplaza en la ambivalencia entre dolor y placer, amenaza y sobrecogimiento.

Es después de Kant que, como hemos visto, la experiencia estética ya no se restringirá entre los límites de lo bello, sino que la belleza empezará entonces a conceptualizarse de tal modo que en su totalidad englobe lo que Kant separaba en las categorías de bello y sublime. Lo bello será el punto inicial de un viaje hacia el corazón de lo divino, en ella se encarnará lo infinito en lo finito. Trías se pregunta si esa divinidad que aspira conocer la belleza tomará un rostro bello y espléndido o si, por el contrario, será el corazón de las tinieblas el que se nos presente bajo un velo. Citando a Rilke, “Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar”, Trías inicia su reflexión sobre



lo siniestro haciendo alusión a este comienzo, que nos aventura tentativamente hacia el corazón de las tinieblas que, debiendo permanecer ocultas, nos bañan con el sentimiento de lo siniestro en el momento en que son desveladas.

## 4 . 2 . Lo siniestro

La definición de siniestro y su acogida al lenguaje se asimila con Sigmund Freud en 1919, que, en su ensayo “Lo Siniestro”, acuña el término *das Unheimlich* para referirse a “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Trías, 2016, p. 39). A lo largo de su desarrollo, el ensayo pretende descubrir cuál es el núcleo esencial que se encuentra en las experiencias angustiosas y las vuelve experiencias siniestras.

Freud se pregunta en qué condiciones aquello que nos es familiar puede tornarse siniestro. La palabra alemana *unheimlich* se antepone a su antónimo *heimlich*, que hace referencia a aquello hogareño, familiar e íntimo. Que Freud se refiera a lo siniestro con el antónimo de una palabra que hace referencia a lo familiar y doméstico nos hace pensar que, quizás, la característica principal de lo siniestro es precisamente la de desconocido, la de insólito. Aun así, no todo lo que nos es nuevo es por ello mismo espantoso. Lo novedoso puede causar espanto pronto, pero no todo lo novedoso lo causa: se necesita que algo se agregue a lo nuevo para convertirlo en siniestro. Si nos paramos a analizar las implicaciones del concepto *Heimlich*, entre las cuales se encuentran todas las acepciones referentes a lo hospitalario y confidencial del hogar; deducimos que, para el extraño —en tanto que no es conocedor de una determinada intimidad familiar—, dicho bienestar hogareño causa espanto y turbación. Podemos afirmar que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro, pero no que todas las cosas novedosas causan estas emociones en nosotros (Freud, 1919, p. 2).

Sentirse *unheimlich* es sentirse incómodo e inquieto, y si *heimlich* implica a su vez tanto lo familiar como lo desconocido debido a su naturaleza dual, si a algo que nos es familiar le añadimos un elemento nuevo y extraño, participamos de la experiencia *unheimlich*. Lo siniestro, entonces, lo entendemos como aquello que aparece en lo conocido que se nos ha desvelado, que no esperábamos y por tanto nos desconcierta. Como dirá Schelling, lo *unheimlich* es “todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante, se ha manifestado” (Trías, 2016, p. 45). Lo siniestro es aquello que, a pesar de haber sido en un momento familiar, ha mostrado su faceta oculta y ahora nos resulta inhóspito.

## 4.2.1. ¿Cómo podemos identificar lo siniestro?

Freud (Trías, 2016) establece diversas situaciones en las cuales considera que aprehendemos la experiencia de lo siniestro.

1. Los individuos siniestros portan maldiciones y cruzarse con ellos produce malfortunios, como los fracasos amorosos, la muerte o la demencia.
2. Dicho sujeto puede tener el carácter de un doble o de alguien muy próximo a él.
3. El temor a que un ser que es aparentemente inanimado resulte estar vivo, y a la inversa: las muñecas, los autómatas y las figuras de cera; que, al ser tan semejantes a las personas, causan en nosotros la sensación de lo siniestro. El cuento “El Arenero”, de Hoffmann, es el ejemplo principal que Freud proporciona dilucidar esta cuestión.
4. El efecto *déjà vu*, la sensación de repetir una situación exactamente de la misma forma en que creemos haberla vivido con anterioridad.
5. Imágenes que aluden a amputaciones, lesiones de órganos delicados que muestran descuartizamientos. Dichas imágenes producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico en el momento en que provienen de un ser vivo que, a pesar de parecer humano, no lo es. Freud, haciendo referencia a la experiencia psicoanalítica (Freud, 1919, p. 7), establece las amputaciones y lesiones relacionadas con los ojos como aquellas que principalmente espantan a los hombres, fruto de un trauma infantil que prevalece en la adultez.
6. Freud concluye (Trías, 2016, p. 47) que lo siniestro se da cuando lo que el sujeto desea de forma oculta se produce en el mundo real, o cuando lo real asume el carácter de lo fantástico. Es un sentimiento oculto, de auto-censura, que muestra la profundidad de nuestros deseos.

Lo siniestro aparece, entonces, cuando algo deseado tímidamente por el sujeto se hace, de repente, real. Para Freud, la experiencia de lo siniestro en nuestras vidas sucede cuando traumas o complejos infantiles son revividos por una impresión ajena a nosotros: cuando algo sucede en la vida que nos hace replantear algo que ya dábamos por superado, sucede la experiencia de lo siniestro. Lo siniestro siempre se revela velado y oculto, y se encuentra enmarañado en una dicotomía entre la realidad y la ficción. En lo bello reconocemos, como antes hemos explicado, un rostro familiar perteneciente a nuestro entorno. Pero es en el momento en que eso familiar y armónico respecto a nuestras convicciones se revela portador de misterios y secretos que creíamos olvidados, que sentimos la experiencia de lo siniestro.

Pese a estas conclusiones que se extraen del análisis freudiano sobre lo siniestro, el mismo Freud crea un punto y aparte en su reflexión para referirse en concreto a la forma en que se manifiesta lo



siniestro en la literatura. Aun y teniendo en cuenta situaciones que en la vida real podrían suponer un efecto siniestro, Freud considera que el campo de la poesía y de la ficción posee mecanismos para provocar otros sentimientos siniestros que no existen en el mundo real, y para despojar a los que sí de su capacidad de infundir en nosotros una sensación angustiosa.

El poeta o el escritor siempre goza de la capacidad de elegir la forma en que representa y describe sus mundos, haciendo que estos puedan alejarse por completo de nuestra realidad familiar y abrazar principios fantásticos que mucho tienen que ver con concepciones animistas del mundo y con unas construcciones de los mundos de cuentos de hadas en que no cabe la posibilidad de realizar la pregunta principal que entraña el estudio de lo siniestro: “la duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad” (Freud, 1919, p. 10). Aun así, Freud plantea que existe una diferencia respecto a esta cuestión, y es si el escritor decide situar su obra en el terreno de la realidad común, donde la descripción de las condiciones que en la vida real pueden dar lugar a la experiencia de lo siniestro pueden manifestarse.

Por su parte, después de haber analizado en profundidad a Freud, Trías concluye explicando y situándose en el campo de las artes, que “la obra artística es la que traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real.” (Trías, 2016, p. 52). Lo que proporciona esa vivacidad a la obra artística es su síntesis del lado oscuro del deseo y el velo que, aun sin ocultarlo del todo, no deja que se muestre y lo hace permanecer oculto. “La belleza es un velo a través del cual debe presentirse el caos” (Trías, 2016, p. 54).



## 5 LA FOTOGRAFÍA Y LO SINIESTRO

Lo siniestro ha acompañado a la fotografía de forma estrecha durante mucho tiempo. La fotografía es, esencialmente, una estela del tiempo. La imagen fotográfica aparece gracias al uso del tiempo, es lo que le da forma. Se basa en los tiempos de exposición de la luz sobre un material sensible, y a su vez nos conecta con los recuerdos gracias a su trayectoria histórica y emocional.

Desde su aparición, la fotografía ha sido el medio elegido por muchos para desarrollar su práctica artística y a la vez poder volcar en ella sus inquietudes sobre la condición humana, puesto que el medio tiene el valor casi mágico de poder congelar el tiempo en imágenes, de volver visible lo invisible y de permitirnos mirar hacia atrás. Es la primera herramienta creada por el ser humano que nos permite representar y hacer una total mimesis de la realidad, de dejar un registro histórico de rigor para poder construir nuestra memoria; y a su vez es capaz de servir como fuente de inspiración y de creación para tantos artistas que en ella encontraron, desde sus inicios, un medio de experimentación novedoso que les proporcionaba formas alternativas de jugar con la percepción visual y de plasmar y transmitir sus emociones.

La fotografía es, por tanto, testimonio de la historia y testimonio de la huella del tiempo. Estrecha e inevitablemente ligada al mundo de los recuerdos, de la memoria y del tiempo, la fotografía se ha ido desarrollando como un medio idóneo sobre el cual poder hablar del mundo de las sombras y de lo siniestro, y de transmitir al espectador una infinita serie de emociones y sentimientos vinculados a dichas experiencias. Luces y tinieblas, siempre de la mano con la experimentación fotográfica, pueden enseñarnos mundos desconocidos e inquietantes que nos hagan reflexionar sobre los límites entre lo real y lo ficticio, sobre nuestros miedos y deseos, sobre la vida y la muerte.

## ⑥ FOTOGRAFÍA, TIEMPO Y MUERTE

La fotografía está siempre condicionada por el miedo a olvidar. A veces indirecta y otras explícitamente, siempre subyace a ella una reflexión sobre el paso del tiempo y un inevitable temor a la muerte, al olvido.

En el pasado, cuando apareció la fotografía, la gente se dio cuenta de que era una forma de capturar el tiempo y de hacerlo inmortal. Chris Marker, uno de los ensayistas documentales más importantes y cruciales en el desarrollo del cine-ensayo y de la teoría fotográfica del s. XX, dice en su documental “Si j’avais 4 dromadaires: *“La foto es la caza. Es el instinto de cazar sin querer matar. Es la caza de ángeles. En vez de un hombre muerto, lo haces eterno.”* (Marker, 1966) La fotografía, antiguamente, era el medio que escapaba de la muerte, puesto que podía capturar instantes de la vida cotidiana —finita y material— y alejarlos de la deterioración que supone el paso del tiempo. Era el primer medio capaz de rescatar la apariencia visual del desgaste del tiempo. Los sujetos fotografiados permanecían como instantes eternos, en una fotografía no existen las leyes materiales que en nuestros cuerpos actúan: permite capturar el tiempo y volverlo eterno.

Debido a esto, incluso; durante el s. XIX se popularizó enormemente la fotografía post mortem. Se ataviaba a alguien ya muerto con sus prendas del día a día y se retrataba su cuerpo inerte, llegando a realizarse muchísimos retratos de muertos no solo individuales, sino en los que aparecían con aquellos que habían sido sus familiares o amigos. Durante aquella época, dichas fotografías no eran consideradas morbosas, puesto que la muerte no era un tema tabú o delicado; sino que se concebía de forma melancólica e incluso romántica, y dichas fotografías tenían incluso un componente ritualístico o funerario, ya que estas se realizaban con la conciencia de no olvidar al ser querido.

Así, la fotografía se convierte en un testimonio de aquello que hemos experimentado y deja ese registro visual de la vida; de aquellos instantes que elegimos querer mantener: en el acto de selección que viene implícito en la acción de fotografiar, también excluimos aquello que no nos merece mantener en el recuerdo (Cajiao, 2016, p. 77). A través de la fotografía construimos relatos temporales, donde la fragilidad de la memoria puede encontrar un refugio y detener el paso del tiempo.













Angels Series, 1977



On Being an Angel, 1976

## 7 REFERENTES FOTOGRÁFICOS

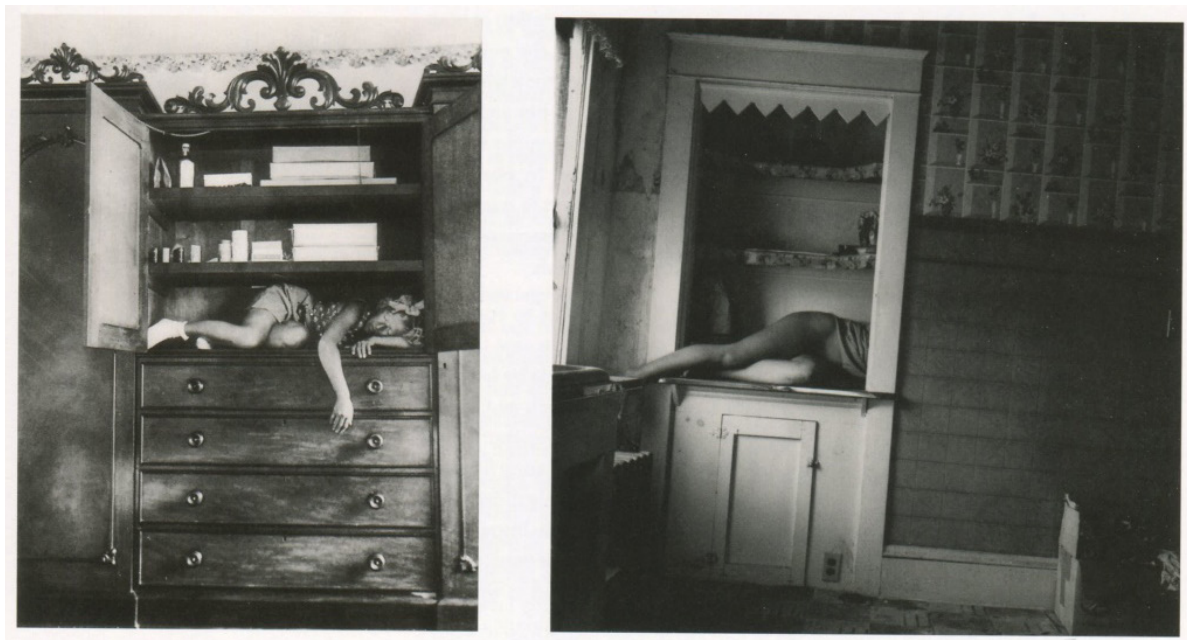
A pesar de que el concepto de lo siniestro pueda verse en la obra de numerosos fotógrafos contemporáneos, en este caso me centraré en hablar concretamente de tres de ellos; no sólo por considerarlos tres referentes imprescindibles e importantísimos dentro del mundo de la fotografía, sino porque son los fotógrafos que más nutren e inspiran mi trabajo y, en consecuencia, el proyecto que será introducido más tarde.

### 7.1 . Francesca Woodman

Francesca Woodman fue una joven fotógrafa americana que, tras su suicidio, se convirtió en una influyente figura de culto dentro del mundo del arte y de la fotografía. Dejó tras su muerte en 1981 aproximadamente 10.000 negativos de donde se pudo conocer su inquietante y profusa obra, rodeada de ese halo de misterio que las incógnitas sobre su vida y sus fotografías proporcionaban.

Dentro de la fotografía de Woodman hay diversos elementos que la hacen tan característica y reconocible. De una gran influencia surrealista, Woodman presentaba motivos y elementos en su obra que nos remiten a fotógrafos surrealistas como Man Ray —elementos sexuales, animales, símbolos dobles...—. Las claves de la fotografía de Woodman fueron el movimiento, los autorretratos, las transformaciones corporales, los ángeles... Woodman conectaba su cuerpo con el espacio a través de originales autorretratos en que se deformaba a sí misma, se hacía mutar con el entorno y aparecer como un ángel o ser etéreo y decadente.

A través de autorretratarse de forma casi obsesiva y constante, en su fotografía parecía haber una constante búsqueda del yo, una incesante preocupación por descubrirse a sí misma y su sentido. A pesar de la aparente espontaneidad que la figura de Woodman concedía a sus obras, apareciendo prácticamente siempre en movimiento, sus fotografías eran premeditadas y después realizadas con extrema atención (Sherlock, 2013). Su cuerpo, muchas veces cortado por la cámara creando un escenario de carne viva y fragmentos humanos, concedía un dinamismo y un ritmo hipnóticos a sus fotografías. Mediante este recurso de experimentar con las exposiciones, jugaba así con el medio fotográfico y desarrollaba una técnica creativa a la vez que cuidada y trabajada.



Untitled, Providence, Rhode Island, 1975-76

La intimidad proporcionada por su figura desnuda nos hablaba de los límites del cuerpo, nos revelaba su ser en una desnudez directa y casi excesiva, que escapaba a la invisibilidad a través de innumerables puertas y ventanas, de su contacto con la luz que se filtraba en espacios abandonados y olvidados. La obra de Woodman es tan característica y poderosamente articulada debido a la fugacidad de la presencia, que se encuentra siempre en la línea límite de la ausencia (Sherlock, 2013). Woodman siempre aparece, pero no está. Esa extraña yuxtaposición de escenarios decadentes atestados de polvo y de su cuerpo vivo y joven nos habla de la fugacidad de las cosas, de la no permanencia, de la relación con la vida y la muerte.

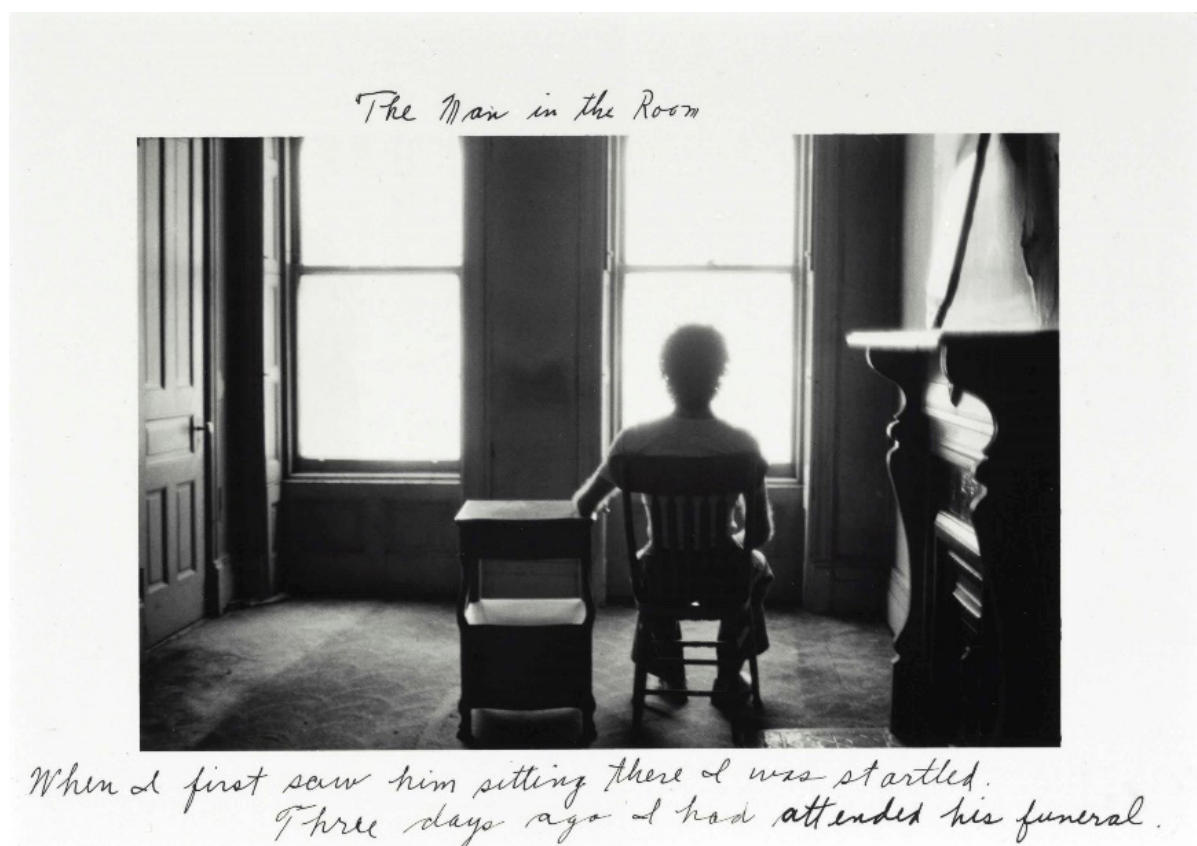
## 7 . 2 . Duane Michals

Duane Michals nació en Pennsylvania en el seno de una familia eslovaca en 1932. Descubrió su devoción por el arte a través del dibujo, aunque años más tarde se interesó por la fotografía gracias a la influencia de un amigo suyo, en cuyo laboratorio comenzó a revelar sus primeros negativos.

Michals nunca se consideró fotógrafo pese a que todo el grueso de su obra estuviese realizado con una cámara, puesto que entendía la fotografía como una disciplina más amplia y se alejaba de su concepción más tradicional. El trabajo de Michals está enormemente influenciado por su gran interés en conocer los mecanismos de la mente humana, de los recuerdos y de los sueños, y de todo aquello que no expresamos. Trabaja con lo invisible, y en su obra hacía aparecer aquello que llevamos oculto dentro. Para Michals, la fotografía debía enseñarle a uno aquello que no sabe (Michals, 1976), y no



tanto las cosas que conoce. Enormemente influenciado por los artistas surrealistas y de vanguardia, la literatura y en especial por Baudelaire, el poeta maldito de lo grotesco; se dedicó a mostrar en sus misteriosas fotografías los rincones y laberintos más ocultos de la psique humana.



The Man in the Room, 1975

El tiempo, elemento clave en la obra de Michals, se presenta siempre como uno ficticio. En la medida en que sus fotografías nunca son representaciones de un tiempo real ya vivido en el pasado, lo que importa en ellas es la historia que se cuenta (Prieto, 2008). Sus retratos y escenas son, en muchas ocasiones secuenciados, actuaciones guionizadas donde se representa un rol. Sus imágenes tienden a lo metafísico, donde los escenarios interiores y las ropas de sus personajes nos remiten a un pasado ambiguo. El paso del tiempo, la pérdida de la memoria y de la belleza y el enigma de la muerte fueron las principales temáticas que atravesaban la obra de Michals, siendo los conductos a partir de los cuales materializaba sus propios miedos.

Las transparencias y movimientos de los cuerpos eran los recursos que Michals utiliza para hablar del mundo de los espíritus, de los fantasmas y de los sueños. Los sujetos movidos y borrosos, las dobles exposiciones y las estelas de movimiento eran los recursos que, como en la obra de Woodman, Michals utiliza para separar la realidad del mundo sobrenatural. Nos enseña una visión simbólica y subjetiva del interior humano, muchas veces cargada de erotismo y de frágiles desnudos que nos acercan al mundo del deseo. Su existencia como hombre homosexual en el mundo también condicionó en gran medida su obra y concepción del deseo y la belleza.

La obra de Michals va acompañada, en numerosas ocasiones, de sus anotaciones a pie de página. Estas le otorgan un tono hogareño, que le sirve para escapar de un tono portentoso y formal, haciendo que sus meditaciones sobre el tiempo, la vida y la muerte y el ser, se nos presenten de forma más cálida (Perl, 2015). El gran interés de Michals por la metamorfosis y la manipulación del tiempo, ligado a sus propias experiencias vitales y bibliográficas, es la clave para poder aproximarnos a su obra y a nuestro propio interior. Michals, a través de su obra, se reconcilia con el dolor que produce ser consciente de la fugacidad de la vida y de su finitud.



Something Strange is Happening, 1975

### 7.3. Hans Bellmer

Hans Bellmer, hijo de burgueses polacos, fue uno de los principales fotógrafos surrealistas del s. XX. El arte de Bellmer fue considerado por el régimen nazi como arte degenerado (*“Entartete Kunst”*), motivo por el cual se exilió a Francia en 1938.

Su obra estuvo directamente influenciada por las teorías freudianas del deseo y de lo oculto —las cuales hemos discutido anteriormente—, y en base a ellas construyó Bellmer a su Poupée, la macabra muñeca mutilada que protagonizó toda su obra. Durante 1932, movido por el reencuentro con varios de los juguetes de su infancia que su madre le envía en una caja (Calvo, 2016) y alentado por su interés por las teorías del subconsciente de Freud, Bellmer construyó a su Poupée a tamaño real,



a la que posteriormente utiliza como modelo para una serie de fotografías en las que dieron rienda suelta a todo tipo de fantasías sexuales con gran carga fetichista.



La Poupée, 1935

La muñeca de Bellmer consistía, de forma inicial, en un armazón de madera al cual iban adheridos una cabeza, un brazo, dos piernas, una mano y dos pies. Construida a partir de arcilla y papel maché, podía montarse y reubicarse a la vez que podían añadirse diversas piezas nuevas como un tórax con pechos, otra cabeza o distintos tipos de pelo. Las fotografías que tomó Bellmer de la muñeca fueron publicadas en la célebre revista surrealista “Minotaure”, y más tarde publicó un libro sobre la Poupée.

Las articulaciones y el sistema desmontable de la muñeca permitían a Bellmer jugar de formas distintas con las posiciones en que la colocaba para las fotografías, y así conseguía crear inquietantes movimientos y posturas realizadas a partir de un cuerpo inerte, que en la mayoría de las ocasiones remitían a escenas grotescas de mutilaciones, asesinatos o violaciones. La muñeca era deforme, grotesca, con extremidades semi mutiladas y con una mirada muerta. Con ella, Bellmer hacía que quien la viese mirase directamente el rostro de sus pasiones y deseos más ocultos, era capaz de hacer florecer el morbo y los sentimientos más censurados del ser humano. Mostraba con ella un erotismo violento, grotesco. Una sexualidad perversa donde conectamos con motivos de la infancia y a su vez con la muerte, que hizo de su obra un gran atractivo para los surrealistas, también enormemente influenciados por las teorías de Freud. La muñeca daba forma a las imágenes del subconsciente más delirantes, haciéndola un objeto del deseo prohibido. (Calvo, 2016)



La Poupée, 1935

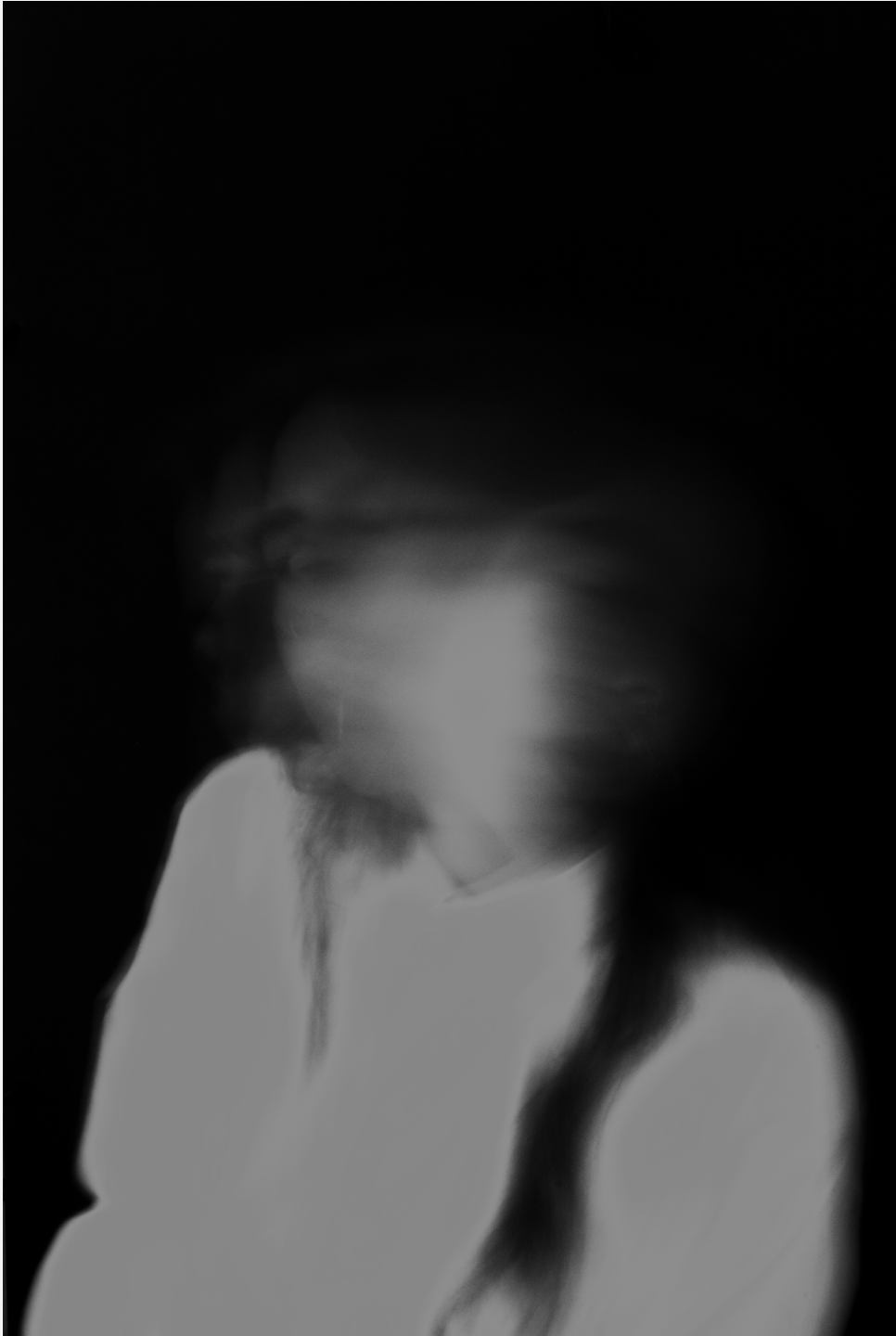


Plate from La Poupée, 1936, MoMa

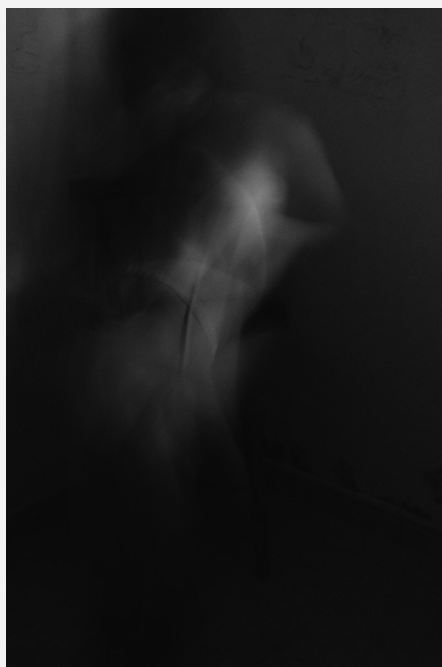
## 8 EL PROYECTO FOTOGRÁFICO: LA CONSTRUCCIÓN DE PAISAJES EMOCIONALES

Fotografiar es algo que siempre he llevado a cabo de forma instintiva. Desde que era pequeña le quitaba en toda ocasión posible la cámara analógica a mi padre y con ella capturaba todo aquello que llamase mi atención, que me pareciese bonito o que quisiera atesorar para siempre. Así crecí, fotografiando todo aquello que captaba mi atención, y vi cómo poco a poco mi técnica maduraba, cómo poco a poco sentía un interés más profundo por la disciplina fotográfica y por conocer su historia. Sin quererlo, pasé de fotografiar objetos o situaciones mundanas de la vida cotidiana a retratar todo aquello que se encontraba en mi interior.

Sentía una necesidad prácticamente vital de volcar en mis fotografías todos mis miedos y temores, mis inseguridades, mis ansias de congelar un tiempo que ya quedaba perdido; y a medida que esto pasaba fui encontrando la práctica que me hacía sentir llena, la que de forma casi animal necesitaba salir de mí. Haciendo una cronología de mis anteriores proyectos fotográficos, me doy cuenta de que todos ellos, de forma inconsciente, retratan a partir de lo siniestro dolencias interiores. En mis fotografías siempre cuento historias sobre el dolor, sobre el temor al paso del tiempo, sobre la depresión y la ansiedad, sobre la tristeza. Por esto para mí ha sido prácticamente como crearme una familia el hecho de tener referentes que también tuviesen pulsiones vitales y artísticas similares a las mías, quizás como forma de arroparme y de entender que la fotografía nos sirve a muchos para dejar escapar o poder explicar nuestros mayores miedos. Pienso en mis fotografías como paisajes emocionales que surgen de mi interior, que son pedazos de aquello que me forma como ser humano y como artista, y que a la vez me permiten tener un diálogo con el mundo de una forma que otro medio no me permitiría.















Haciendo este repaso con el que trato de ilustrar la trayectoria de mi obra, no pretendo considerar el proyecto que aquí presento como algo a parte, como una entidad única en su totalidad y desvinculada del resto de mis fotografías. Me gusta entenderlas como fotografías que, pese a que individualmente funcionan como único relato visual, se mantienen en constante diálogo con el resto. Al mostrar todas mis vulnerabilidades y mis temores en ellas, creo que mis fotografías cogen fuerza cuando se entienden como pequeñas construcciones de mi mundo interior, y por eso creo relevante hablar de proyectos anteriores para conectarlos con el que desarrollo actualmente.

Mi proyecto me muestra vulnerable al mundo. Hace que me enfrente de forma directa a todas aquellas partes de la vivencia humana de las que nos queremos deshacer, a los aspectos de mi ser a los que me cuesta mirar a la cara. Mi vida ha venido muy marcada por episodios emocionales convulsos y difíciles con los cuales he aprendido a convivir, en parte, gracias a la fotografía. Convertir en piezas artísticas mis ansiedades me ha hecho en muchas ocasiones entenderlas, y hacerlas entrar en diálogo con otros aspectos de la creación artística que me han motivado a desarrollar un proyecto que hable sobre el paso del tiempo, el dolor y la existencia humana.





## 8.1 . Proceso y metodología de trabajo

Desde hace años, el método con el que me muevo a la hora de crear es el analógico. Es el medio que me devuelve a mi niñez, el que más conectada me hace sentirme con mis fotografías y mediante el cual creo que más aprendo y disfruto. Los inputs emocionales que recibo con la fotografía analógica me conectan con la memoria y con los recuerdos, y me vinculan de forma sentimental a la fotografía. Me gusta entender el proceso analógico como una manipulación directa del tiempo. La inmediatez del digital y la facilidad con que nos llega la imagen a la pantalla se me antojan frías e impersonales, como si el fotógrafo fuese un mero intermediario sin control sobre la forma en que se producen las imágenes. Al trabajar en analógico y participar en todo el proceso de revelado y copiado, siento que la relación que se crea entre la obra y el artista es más directa y se construye con una carga sentimental que el digital no ha llegado a proporcionarme nunca. A pesar de considerar el digital un medio totalmente válido de creación con el que también se puede experimentar y desarrollar una práctica artística completa y sustancial, lo siento como un proceso mecánico de clics con que tomar cientos de imágenes en segundos. El analógico, en cambio, me obliga a ser reflexiva, a tomarme pausas y a entender las limitaciones que presenta el propio método. Volcarme de forma corporal en la aparición de las imágenes es algo que para mí tiene un gran valor simbólico e íntimo, que considero que me conecta de forma plena con el tipo de fotografía en que yo trabajo, vinculada siempre a mis procesos emocionales.

En este caso, el desarrollo de los procesos de revelado ha consistido solamente en el trabajo de revelar los carretes y digitalizarlos yo misma, ya que debido a la situación actual y mi propia situación económica, no he podido disponer de los medios que me permitirían hacer las copias de las imágenes y así hacer decisiones directas en la forma en que son llevadas a un plano físico.

A la hora de realizar este proyecto y las imágenes antiguas que en gran parte también van ligadas a él, no recreo con premeditación lo que más tarde se proyectará en las fotografías. Siempre decido trabajar y fotografiar en momentos vulnerables, y pese a que hay motivos en mis fotografías que utilizo con repetición y que son claves para mi desarrollo artístico, siempre dejo fluir de dentro lo que en el momento venga a mí, con la espontaneidad que la intimidad de mi acercamiento a mis emociones puede proporcionarme.











## 8 . 2 . “El cuerpo desaparecido”

Entiendo la creación fotográfica como un intento de mostrar al espíritu aquellas cosas que chocan directamente con él y con nuestra naturaleza, con nuestros sentidos y la conciencia que nos proporciona existir en el mundo.

El arte es la herramienta de expresión que sirve para comunicar nuestro interior con todo lo que hay más allá de él: no existe ningún individuo sin su propio contexto en el mundo. A partir de un escrutinio interno y eminentemente intuitivo, que depende siempre de la visión del observador y de su posición y lugar en el espacio y el tiempo, el arte y la filosofía me sirven como una gran puerta a intentar conocer la naturaleza de la condición humana.

(Fotografías del proyecto)

En esta serie de imágenes, como ya he introducido anteriormente, intento hacer una mirada hacia mi interior para volcar todo lo que encuentro en el mundo exterior. Suceden a partir de unos meses en que he tenido que volver a lidiar con episodios de ansiedad, de miedo hacia el futuro y hacia la incertidumbre de no saber cuál es mi papel en el mundo. No pretendo relatar una historia ni narrar un hecho concreto autobiográfico, sino trabajar con las formas del cuerpo humano y de los espacios en que este habita para poder comunicarme con el mundo sin necesidad de usar la palabra. Cuando creo paisajes emocionales, intento que sean ellos los que hablen y susciten en quien los ve emociones diversas, se lea en ellos lo que yo veo o no.

### EL YO Y EL TIEMPO CONGELADOS EN UN CUERPO

La figura del fantasma, de la estela de un cuerpo que se desdibuja y escapa de lo material, es para mí el principal motivo visual con el que construyo mis imágenes. Encuentro en ello algo de los análisis del doppelgänger y del cuerpo mutilado de Freud, de ese ser que se encuentra a medio camino entre lo real y lo fantástico y que es capaz de producir una sensación de inquietud y desconcierto en aquel que lo ve. A través de un tratamiento consciente de las luces y de las sombras y de este cuerpo desdibujado que transita por lugares que nos son familiares como son nuestros hogares, creo un diálogo con el espacio y los objetos que habitamos y conocemos, pudiendo volverse estos oscuros.

### LA CASA

Intento romper con la familiaridad y calidez del cuerpo y del hogar, dotarlos de una extrañez atípica que nos transporte a otros mundos interiores, a paisajes desconocidos y que nos haga reconocernos vulnerables en el mundo. Con mis imágenes intento de forma humilde comenzar un ensayo visual sobre qué supone existir y habitar un mundo, un cuerpo y un espacio en un tiempo y lugar determinados. La presencia del espacio interior y de la casa, además de la figura humana, es clave para mí en el desarrollo de mi proyecto.

Apoyándome en haber tratado en anteriores proyectos la figura del hogar, he pretendido otorgar aquí tam-

bién la misma importancia a la figura humana y al hogar, ambos cargados de un peso temporal valioso. Gaston Bachelard —que fue gran amigo de Hans Bellmer, uno de mis principales referentes—, en su ensayo *La Poética del Espacio*, nos presenta una reflexión sobre la imaginación como un proceso del alma humana, que es independiente del pensamiento racional y manifiesta el mundo onírico que tenemos encerrado dentro. Lo hace a partir del estudio filosófico de la representación de la casa en la poesía, pero su análisis sobre esta es de gran riqueza para cualquier artista que trabaje a partir de la creación de imágenes, y en especial en la fotografía.

Nos habla de cómo, al ser la casa un espacio donde priman las formas geométricas, tendemos a querer analizarla y representarla de forma racional. Un espacio caracterizado por líneas rectas y tangibles, sólida; debería resistirse a aquello particular del alma humana. Pero en cuanto entendemos la casa como un espacio que alberga y cuida la intimidad, la casa se abre a un campo onírico (Bachelard, 1965). La casa para nosotros, en el inicio, es un lugar anónimo y desconocido. Pero en ese hogar, con el pasar del tiempo, se crece y se configuran todas nuestras vivencias hasta que podemos pasar a llamarlo hogar, allí donde crecen los valores humanos y se albergan los recuerdos, el lugar donde conectan los hechos que fueron con el valor que les damos en la memoria. Es este, entonces, el principal valor de la casa: el de generar recuerdo y ser la morada de los sueños.

Cada casa en la que hemos habitado y no solamente la casa originaria de la infancia vive dentro de nuestro inconsciente: entre todas forman un pequeño cosmos también dentro de nosotros. Y a su vez, cada habitación y cada casa tiene una vida y unas sugerencias poéticas particulares. Nuestro interior y nuestra alma, en definitiva, también constituyen una pequeña casa donde nosotros guardamos nuestras experiencias y recuerdos. Nuestro inconsciente está alojado en nuestra alma, que funciona como una morada. Si pensamos en las casas y reflexionamos sobre ellas, también estamos reflexionando sobre nuestro propio interior y nuestro yo, puesto que es en ellas donde acontecen eventos vitales que marcan nuestras vidas.

Intento representar el hogar a la manera de las teorías freudianas, convirtiendo un lugar que para nosotros es sinónimo de calidez y de resguardo, en un nuevo ambiente desconocido e inquietante que se transforma. Lo siniestro, lo oculto y lo fantasmagórico transportado al hogar, que hacen de él un nuevo espacio donde lo metafísico y lo conocido confluyen.

Las dificultades e impedimentos tanto externos como internos con los que me he encontrado durante la realización del TFG y la situación de extrañeza que hemos estado viviendo los últimos meses han hecho que, en parte, haya vivido una relación agri dulce con todo el proceso y con la realización del proyecto. A pesar de haber disfrutado de adquirir todos los conocimientos que esta investigación me ha proporcionado, me quedo con la sensación de necesidad de seguir avanzando, de intentar llevar mis impulsos más allá y seguir trabajando en los temas aquí descritos. Haber realizado un proyecto en el que reflexionase sobre lo oculto, sobre la muerte, el tiempo y las sombras no ha hecho que mis ansias por conocer y conectarme a esos mundos se hayan disipado, sino que las ha alimentado. Siento que el hecho de haber nutrido mi obra de un fondo filosófico y teórico que hasta entonces no había leído en profundidad hará de mis futuras obras en relación con este proyecto algo más gratificante. He podido darme respuestas a pulsiones que conocía encerradas en mí pero a las cuales no sabía dar nombre, y he multiplicado todas las puertas a rincones de mi interior que me acompañarán durante mis procesos artísticos.





### 8.3. El espacio expositivo

Planteando la distribución del espacio expositivo, este consistiría en un despliegue de las fotografías positivadas en las paredes de una galería. El espacio debería ser limpio, amplio, creando una narrativa entre las fotografías y la relación que se establece entre ellas y el espectador.



## 9 CONCLUSIONES

Durante el proceso de realización de este TFG, me he mecido entre la investigación científica y el posterior desarrollo de un proyecto basado en los conocimientos adquiridos. La atracción por lo siniestro y oscuro siempre ha sido algo que me ha acompañado, pero no ha sido sino hasta el cierre de este proceso de investigación que he podido entender un poco el por qué. Aun y sintiendo esos impulsos casi vitales que muchas veces caracterizan la producción artística de uno, creo que el proceso de investigación sobre aquellos temas que el artista trabaja es imprescindible para poder conocer mejor su obra y lo que la conforma.

Uno de los principales objetivos que me marqué a la hora de comenzar esta investigación fue este, el de poder conocer en profundidad y analizar teóricamente desde las disciplinas de la estética y de la filosofía el tema que instintivamente surgía en mis trabajos anteriores; siendo aquí el tema tratado la forma en que los sentimientos de inquietud se despliegan en la práctica artística y cómo estos pueden ser entendidos desde dichas disciplinas teóricas. Me siento satisfecha con el resultado y con todo el proceso de aprendizaje, puesto que creo que las lecturas que he realizado sobre cómo el sentimiento de lo siniestro se despierta en nosotros han alimentado enormemente mi bagaje cultural y artístico. Ha sido gratificante todo el proceso de redacción del trabajo, ya que he aprendido a desarrollar un análisis crítico de los temas investigados, y a poner aquello aprendido y asimilado en la práctica.

Pese a reflexionar sobre el proceso de este TFG y necesitar acercarme a construir unas líneas que lo concluyan, considero que gran parte de lo que hace de este proyecto lo que es, es lo que será. Como he mencionado en apartados anteriores en los que explicaba mis motivaciones artísticas y las inquietudes que me mueven a la hora de fotografiar, una de ellas es la relación del ser humano con el paso del tiempo. Es la cuestión detrás de la cual llevo trabajando ya un par de años, y creo que en parte es definitoria de lo que es este proyecto. Así, lo que aquí quiero es concebirlo como otra pieza más de mi praxis artística, a través de la cual intento dar respuesta a mis dudas vitales.

Este no es un proyecto que vaya a aparcarse aquí ni a darse por finalizado, sino que estoy segura de que este TFG supondrá para mí, además de un proceso de trabajo en el que he debido abordar diversas cuestiones a nivel teórico práctico; una asimilación del conglomerado de intereses que me conforman como artista y, en esencia, como persona. Gracias a la realización de este trabajo he aprendido a dialogar y a mecarme entre teoría y práctica, entre lecturas y visionado de otras obras, para poder así materializar de forma consciente y estructurada todas aquellas ideas que rondaban por mi cabeza ya antes de forma vaga y difusa.







## 10 LISTADO DE REFERENCIAS

- Bachelard, G. (1965). *“La Poética del Espacio”*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Bohnacker, S. “The last sentimentalist: A Q. & A. with Duane Michals”, The New Yorker. Recuperado de <https://projects.newyorker.com/portfolio/michals-empty-ny/#15>
- Cajiao, A. I. (2016). *“El lugar de lo siniestro en la fotografía contemporánea”*.
- Calvo, I. (30 de septiembre de 2016). “La Poupée de Hans Bellmer”, ¡Ah! Magazine. Recuperado de <http://www.ahmagazine.es/la-poupee-de-hans-bellmer/>
- Calvo, M. (27 de septiembre de 2016). “Hans Bellmer”, Historia Arte (HA!). Recuperado de <https://historia-arte.com/artistas/hans-bellmer>
- Civale, C. (4 de septiembre de 2015). “Francesca Woodman, la chica que fotografió su cuerpo y luego lo extinguió”, Jaque al Arte. Recuperado de <https://jaquealarte.com/francesca-woodman-la-chica-que-fotografio-su-cuerpo-y-luego-lo-extinguio/>
- (3 de octubre de 2019) “Francesca Woodman, la inquietante mirada de una joven fotógrafa”, Clavoardiando Magazine. Recuperado de <https://clavoardiando-magazine.com/mundofoto/panorama/francesca-woodman-la-inquietante-mirada-de-una-joven-fotografa/>
- Freud, S. (1919). *“Lo Siniestro”*, Obras Completas, en “Freud Total” 1.0, versión electrónica. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Kant, I. (2013). *“Crítica del Juicio”*, Barcelona, Austral.
- Trías, E. (2016). *“Lo bello y lo siniestro”*, Barcelona, Editorial Debolsillo.
- Marker, C. (1966). *“Si j'avais quatre dromdaires”*, Francia: Iskra/A.P.E.C.
- París, L. A. (25 de febrero de 2015). “Las negras ficciones de Duane Michals”, Albedo Media. Recuperado de <https://www.albedomedia.com/cultura/historiografia/las-negras-ficciones-de-duane-michals/>
- Perl, J. (2014). *“The Subtle Games of Duane Michals”*, Pennsylvania, Carnegie Museum.
- Prieto, A. (2008). *“Imagen fotográfica y textualidad”*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- Puelles, L. (2018). *“Lo que imagina el deseo. Las tentaciones de Hans Bellmer”*, Universidad de Málaga.
- Sherlock, A. (2013). *“Multiple Expeausures: Identity and Alterity In the ‘Self-Portraits’ of Francesca Woodman”*, Edinburgh University Press.

